

Andreas Schor

**JOSÉ SARAMAGO,  
LEVANTADO DO CHÃO.  
ES BEWEGT SICH DOCH ETWAS  
IM SÜDPORUGIESISCHEN GROSSGRUNDBESITZ**

*Levantado do Chão* (1980) ist nach *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) José Saramagos zweiter Roman. Es ist ein Buch über den Alentejo und die Welt der Landarbeiter. In der Erzählung wird der Name der Region nie ausgesprochen, aber die Beschaffenheit der Besitzverhältnisse und einige Ortsnamen verraten dem mit Portugal vertrauten Leser bald, wo sich die Handlung abspielt. Saramago erschließt uns diese Welt mit Hilfe der Chronik der Familie Mau-Tempo, die von der Jahrhundertwende bis nach der Revolution von 1974 reicht. Dieses umwälzende Ereignis hat Saramago auch schon in seinem ersten Theaterstück, *A Noite* (1979), beschäftigt. Anders als im Drama, wo er sich auf die Geschehnisse in einer Zeitungsredaktion unmittelbar vor und nach dem Umsturz beschränkte, holt er im vorliegenden Roman weiter aus und behandelt die Veränderung nicht als punktuellere Geschehen, sondern als Frucht langwieriger Prozesse, deren Ablauf vier Generationen der Familie Mau-Tempo prägt.

**1. Stillstand, Wechsel und Wandel**

**1.1 Auf der Ebene der Erzählung.** Am Anfang der Erzählung wird in traditioneller, ästhetisierender Art ein weites Land beschrieben, das man unschwer als Alentejo erkennen wird: die Palette der Farben, das Klima, die Gerüche, die Wege und Straßen, die den Falten einer Handfläche gleichen; die bedeutungslosen Menschen, die verloren in der Landschaft stehen und ums Überleben kämpfen, die Aufteilung des Landes unter wenigen Besitzern. Das Ganze ist aus einer einheitlichen Perspektive erzählt und wirkt sehr statisch. Dann, nach dieser piktorischen Beschreibung kommt die Feststellung: "Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira" (14).<sup>1</sup> Damit wird schon ganz am Anfang eine Änderung in der Erzählstrategie angekündigt. Worin aber besteht dieser Wechsel und was versteht der Er-

---

1) "Aber das alles kann man auch auf andere Art und Weise erzählen" (10). Die Seitenzahlen verweisen auf Saramago, José, *Levantado do Chão* (7ª edição), Lisboa 1986. Die Seitenzahlen der deutschen Ausgabe verweisen auf Saramago, José, *Hoffnung im Alentejo* (Deutsch von Rainer und Rosi Bettermann), Berlin (Ost) 1985 (in der Folge abgekürzt als dt.).

zähler unter der "anderen Art und Weise"? In der Folge werden nicht mehr die Landschaft und ihre Bewohner beschrieben, sondern es werden Episoden aus der Geschichte des Großgrundbesitzes (*latifúndio*) erzählt. Dessen Weite wird später mit einem Meer verglichen (319, dt. 343), in dem die Erzählung so etwas wie Landmarken setzen muß. Nicht mehr das Starre soll im Vordergrund stehen, sondern das Bewegliche, Dynamische. Der traditionelle beschreibende Diskurs wird abgelöst durch einen unkonventionellen erzählenden. Das äußert sich darin, daß in der Folge der Erzähler oft die Personen erzählen läßt, in Form von inneren Monologen oder Dialogen. Das Wirkliche wechselt ab mit dem Unwirklichen, und an die Stelle der objektiven Perspektive tritt die subjektive Darstellung einer Person (nicht selten des Erzählers selber) oder einer Personengruppe.

**1.2 Auf der Ebene der Handlung.** Hier äußert sich der Wechsel in der Erzählstrategie darin, daß alles, was in der Einleitung anonym und gesichtslos war, nun konkretisiert wird. Die Menschen bekommen Namen, der Großgrundbesitz wird durch die Gutsherren verkörpert. Auch die Verhältnisse bekommen eine Geschichte, in der auch auf konkrete historische Tatsachen hingewiesen wird.

Das Motiv der Veränderung wird gleich am Anfang der Erzählung eingeführt mit dem Umzug von Domingos Mau-Tempo und seiner Frau Sara da Conceição von Monte Lavre nach São Cristóvão, ein Ereignis, das zudem noch durch einen Wetterumschwung dramatisiert wird (15-22, dt. 10-18). Dieser Ortswechsel erweist sich in der Folge lediglich als ständig wiederkehrender Vorgang. Der Flickschuster Domingos Mau-Tempo hält es nirgends lange aus, so daß das Herumziehen zum festen Bestandteil seines Lebens wird. Sein Sohn João wird weniger häufig den Ort wechseln. Die einzigen örtlichen Veränderungen in seinem Leben werden ihm aufgezwungen, nämlich durch das polizeiliche Verhör in Montemor und durch die Untersuchungshaft in Lissabon. Hingegen führt sein Enkel António Mau-Tempo ein weniger seßhaftes Leben. Seine Wanderungen führen ihn sogar bis nach Frankreich.

Auch im Leben von Domingos Mau-Tempo gibt es einen Wandel: Vom selbstständigen Flickschuster verkommt er zum Gehilfen und schließlich zum Landarbeiter. Diesen Abstieg verdankt er einer Tatsache in seinem Leben, die sich eben gerade nicht ändert: seinem Hang zum Alkoholismus. Deshalb auch ist die Episode, in der Domingos als Sakristan von Padre Agamedes waltet (29-32, dt. 27-30), nur als scheinbare Veränderung zu verstehen: was ihn in diesem Amt hält ist lediglich der Meßwein von Padre Agamedes. Domingos Mau-Tempo erlebt also in der kurzen Spanne seines Lebens nebst vielen zyklischen (Orts-)Wechseln einen gewichtigen Wandel. Dabei wird illustriert, wie die Erzählung mit dem Unterschied zwischen Wechsel (d.h. zyklisch wiederkehrenden Ereignissen) und Wandel (d.h. wirklichen Veränderungen) spielt. Solche Ereignisse wiederholen sich aber nur scheinbar zyklisch, in Wirklichkeit findet ein Wandel statt. Im Falle von Domingos Mau-Tempo ist diese Tatsache augenscheinlich; beim Großgrundbesitz wird es schon schwieriger, sie wahrzunehmen, aber sie existiert auch dort. Dieser Geschwindigkeitsunterschied bei den - den Großgrundbesitz oder die Landarbeiter betreffenden - Veränderungen ist das eigentliche Leitmotiv des Buches. Die Erzählung zeigt, daß fünf Jahrhunderte und unzählige Menschengenerationen (wir begleiten die letzten vier in dieser Reihe) vergehen müssen, bis sich am Großgrundbesitz substantiell etwas ändert. Das wird uns mit nachfolgendem Bild verdeutlicht:

E contudo, olhando nós este brejo que parece morto, só cegos de nascença ou por vontade própria não verão o frémito de água que do fundo vem subitamente à superfície, obra das tensoões acumuladas no lodo, entre o fazer, desfazer e refazer químico, até ao rebentar do gás enfim liberto. Mas para o descobrir é preciso estar com atenção. Não dizer, passando apenas. Nem vale a pena parar, vamos indo. Se por um tempo nos afastarmos, distraídos em paisagens diferentes e casos pitorescos, veremos ao voltar, como tudo estava afinal mudando e não parecia (125).<sup>2</sup>

Der Leser soll nicht die zyklischen Wechsel im Auge haben, sondern seine Aufmerksamkeit den Veränderungen, die mit diesen Wiederholungen einhergehen, zuwenden. An seltsamen Vorfällen, die seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen, fehlt es in der Erzählung nicht. Ein solcher Einschnitt ist die Gefangennahme von João Mau-Tempo. Er beansprucht die Aufmerksamkeit des Erzählers und seines Lesers während einiger Seiten:

São seis meses de mudanças, ora parecem poucas, ora parecem de mais. Na paisagem mal se nota, tirando as variações de estação, mas causa espanto como envelheceram as pessoas ..., e as crianças como cresceram, só se vêem com os mesmos olhos João Mau-Tempo e Sigismundo Canastro (267).<sup>3</sup>

Was der Erzähler im Bild vom Heideland metaphorisch angetönt hat, wird hier konkretisiert, nämlich die kleinen Veränderungen, die schließlich doch zu einem effektiven Wandel führen. Der Gefängnisaufenthalt hat für João noch eine andere Veränderung zur Folge: Er findet in Monte Lavre keine Arbeit mehr und muß deshalb in den Reisfeldern von Elvas sein Auskommen suchen (267/268, dt. 284). Auch im Großgrundbesitz hat es Veränderungen gegeben, nur haben diese länger auf sich warten lassen als sechs Monate. Ein Lakaie - der als solcher nicht unbedingt zu erkennen ist, da er nicht mehr Livrée trägt - erklärt dem Erzähler, wie der Besitz seines Herrn immer größer geworden ist (272, dt. 290). Auch der Grundbesitzer hat sein Verhalten geändert und fährt nicht mehr mit Roß und Wagen durch seinen Besitz, sondern mit einem Automobil (276, dt. 295). Die Veränderungen im Großgrundbesitz haben nicht nur länger gedauert, sie sind auch subtiler Natur als diejenigen, die João Mau-Tempos Existenz betreffen. Der für die Landarbeiter und damit auch für den Leser entscheidende Aspekt ändert sich nicht, nämlich die Monotonie

- 
- 2) "Indessen schauen wir auf dieses wie tot scheinende Heideland, doch nur Blindgeborene und Ignoranten werden nicht bemerken, wie die aufgewühlten Wasser vom Grund an die Oberfläche drängen, Werk aufgespeicherter Kraft des Gases im Schlamm, zwischen Entstehen, Vergehen und chemischer Umwandlung, bis das Gas endlich befreit hervorbricht. Doch das zu erkennen erfordert, aufmerksam zu sein und nicht einfach beim Vorübergehen zu sagen, hier lohnt es nicht, stehen zu bleiben, gehen wir weiter. Wenn wir uns für einige Zeit entfernen, vertieft in andere Landschaften und seltsame Vorfälle, werden wir bei der Rückkehr erkennen, daß sich alles verändert hat, und es schien doch so unveränderlich" (125/126).
  - 3) "Sechs Monate der Veränderungen, einmal erscheinen sie kurz, einmal erscheinen sie zu lang. An der Landschaft merkt man es kaum, wenn man von den Veränderungen durch die Jahreszeiten absieht, doch ist es erstaunlich, wie die Menschen altern ... und die Kinder, wie sie gewachsen sind, nur João Mau-Tempo und Sigismundo Canastro sehen sich mit denselben Augen an ..." (283).

der Plackerei auf den Feldern: "Este viver é feito de palavras repetidas e de repetidos gestos" (269).<sup>4</sup>

Eine Erzählung, die eben dieses Leben zum Thema hat, ist gezwungenermaßen aus Wortwiederholungen und wiederkehrenden Bewegungen gemacht. Aber auch in dieser Erzählung wird das gleiche nie ganz gleich wiederholt, das Elend der Landarbeiter wird immer wieder anders geschildert. Die Tatsache, daß eine Geschichte auf verschiedene Arten erzählt werden kann, wird uns anhand der Erzählung der Geschehnisse, die João im Untersuchungsgefängnis erlebt hat, deutlich. Sigismundo Canastro erzählt noch einmal genau dasselbe, aber er erzählt so farblos, "que nem as mulheres lacrimejavam de piedade, e os garotos afastavam-se desencantados" (270)<sup>5</sup>, während João in seinen Zuhörern ganz andere Regungen erwecken konnte. Somit erscheint der Satz, der am Ende der Einleitung die neue Erzählstrategie ankündigt, noch einmal: Sigismundos Erzählung steht für das simple Beschreiben der Einleitung, Joãos Version für das, was der Erzähler in der Folge macht.

## 2. Die Zeit

Die oben beschriebenen zyklischen Wechsel und Veränderungen sind nur möglich in Abhängigkeit von der Zeit, deshalb scheint es mir wichtig, die Zeitstrukturen des Romans zu untersuchen.

**2.1 Die erzählte Zeit.** Die Zeit der Handlung ist diejenige der Familie Mau-Tempo. Sie geht von der Hochzeit von Domingos Mau-Tempo und Sara da Conceição bis in die Jugendjahre von Domingos' Urenkelin Maria Adelaide. Als deren Großvater João im Alter von 67 Jahren stirbt, zählt sie 17 Lenze. Die erzählte Zeitspanne enthält also mehr oder weniger das Leben von João Mau-Tempo und umfaßt demzufolge um die 70 Jahre. Sie ist ein "Mau-Tempo", eine schlimme Zeit, wie das im Namen der Familie, die im Mittelpunkt des Romans steht, angedeutet ist. Am Schluß des Buches, als erstmals Grund zu Hoffnung auf eine wirkliche Änderung der miserablen Situation der Landarbeiter besteht, ist das Geschlecht "Mau-Tempo" bezeichnenderweise am Aussterben. Da Joãos Sohn António ledig und kinderlos bleiben wird, stammt der einzige Nachfahre der Familie, Maria Adelaide, von der Tochter Gracinda, die den Familiennamen Espada (= Schwert) trägt.<sup>6</sup>

---

4) "Denn diese Art zu leben besteht aus wiederkehrenden Worten und sich wiederholenden Gesten ..." (286).

5) "... daß nicht einmal die Frauen vor Mitleid weinten und die Halbwüchsigen sich enttäuscht zurückzogen" (287).

6) Auch Espada ist ein bedeutungsvoller Name und weist darauf hin, daß sich Adelaides Generation mit Gewalt zu Land verhelfen wird. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die germanische Herkunft des Vornamens "Adelaide". Bis dahin waren germanische Vornamen für die Großgrundbesitzer reserviert.

**2.2 Die historische Zeit.** Verschiedene historische Ereignisse, die in dem Roman dargestellt werden, erlauben es, die Zeit der Familie Mau-Tempo in der historischen Zeit einzubetten. Die geschichtliche Zeit in der Erzählung beginnt bereits im 14./15. Jahrhundert, zur Zeit der Ansiedelung von Deutschen im Alentejo, unter der Herrschaft des Königs Dom João I. (1385-1433). Diese Zeit hat insofern Folgen für das Leben der Mau-Tempos als damals der Großgrundbesitz entstand. Aus dieser Zeit datiert auch die - symbolisch zu verstehende - Vergewaltigung eines jungen Mädchens durch einen deutschen Siedler (20/21). Die blauen Augen des Verbrechers - ein Detail - finden sich bei João und Maria Adelaide wieder. Der Republik (1910), unter der die allgemeine Schulpflicht eingeführt wird, verdankt João seine bescheidenen Kenntnisse im Schreiben und Lesen, die es ihm wiederum erlauben, politische Flugblätter zu lesen, und dank denen er im Gefängnis befähigt wäre, die Namen seiner Mitverschworenen aufzuschreiben. Um seine Solidarität mit der Sache der spanischen Nationalisten zu zeigen, läßt das Regime Salazars Landarbeiter aus dem Alentejo - unter ihnen auch João Mau-Tempo - in Évora zu einer Kundgebung aufmarschieren. Der Schluß des Romans wäre schließlich undenkbar ohne den Militärputsch, der am 25. April 1974 das Regime von Salazars Nachfolger Caetano hinwegfegt und der den Landarbeitern Hoffnung auf ein besseres Dasein gibt.

Daneben finden wir Ereignisse, die kaum Einfluß haben auf das Leben der Landarbeiter, nämlich die beiden Weltkriege, die zwar Europa erschütterten, ohne die starren Besitzverhältnisse im Süden Portugals zu verändern.

**2.3 Die Zeit der Erzählung.** Die Geschichte wird im Prinzip rückblickend erzählt. Der Erzähler will sich jedoch nicht allzu genau festlegen in der Behandlung der Zeit während der Erzählung:

Mas como cada coisa se deve tratar em seu acontecido tempo ..., e assim deve ser para não serem sempre ofendidas as regras da narrativa, mas como cada coisa, quando tal convém, se deve tratar em seu tempo ... (63).<sup>7</sup>

Der zweite Teil des Zitats relativiert den am Anfang formulierten Vorsatz dahingehend, daß der Erzähler die zeitliche Reihenfolge nur dann einhalten will, wenn es ihm gelegen kommt, sonst gibt er der thematischen Abfolge das größere Gewicht. Die Zeitangaben haben in der Erzählung die Funktion, das Tempo der Veränderungen zu zeigen, und das wird durch thematische Zusammenhänge deutlicher als durch eine strikte chronologische Strukturierung. Dieser Sachverhalt läßt sich mit den zwei folgenden Beispielen belegen: Domingos und Sara schufen mit der Zeugung von João ein *fait accompli*, um gegen den Willen von Saras Vater zu heiraten. Dabei geht der Erzähler zurück in die Zeit von D. João I. Die Entjungferung des Mädchens am Brunnen im 14. Jahrhundert unterscheidet sich von derjenigen Saras (fünfhundert Jahre später) lediglich dadurch, daß sich Sara Domingos freiwillig hingeeben hat. Diese Wiederholung desselben Vorfalles in fast identischer Form rechtfertigt eine Rückblende. Wenig später wird der Unterschied zwischen dem späten Mittelalter und dem beginnenden 20. Jahrhundert ganz aufgehoben, als das erste Mal von einem Aufstand der Landarbeiter die Rede ist (34/35, dt. 31-34). Um zu zeigen, wie

---

7) "Weil man aber alles zu seiner Zeit behandeln soll, damit nicht ständig die Regeln des Erzählens verletzt werden ..." (63).

wenig sich in dieser Zeitspanne am Verhältnis zwischen Gutsbesitzern und Landarbeitern geändert hat, vermischt der Erzähler Elemente aus dem Anfang des Großgrundbesitzes mit Errungenschaften der Neuzeit. Die Analyse der grammatikalischen Zeiten kann uns bei der Rekonstruktion der zeitlichen Abfolge nicht helfen, da sich der Erzähler auch in deren Gebrauch viel Freiheit herausnimmt. Ganze Episoden werden im Präsens erzählt, was sie aus dem zeitlichen Gefüge herausreißt und sie uns lebendig vor Augen führt. Die Wechsel finden also auch auf der zeitlichen Ebene des Erzählens statt und nicht nur in Abhängigkeit von der Zeit. Das bedingt wiederum die starke Präsenz des Erzählers als lenkende Instanz. Der Leser würde sich sonst, wie die Menschen in der Einöde, in den weiten Ausführungen der Erzählung verlieren.

### 3. Echter und falscher religiöser Diskurs

**3.1 Der versteinerte biblische Diskurs.** Wir finden im Roman verschiedene Reden, darunter einige, die uns vertraut sind. Der Vertreter des biblischen Diskurses in der Erzählung ist Padre Agamedes. Sein Diskurs ist jedoch eine pervertierte, ihres wahren Inhaltes beraubte Rede. Schon bei seiner ersten Erwähnung (29, dt. 27) erfahren wir, daß er mit einer Konkubine lebt, die er als seine Kusine ausgibt. Als Domingos ein Auge auf sie wirft, kann der in seiner Ehre bedrohte Padre, angesichts des Zivilstands seines Herausforderers, auf das siebte Gebot der Bibel verweisen (2. Moses 20), was allerdings angesichts der Tatsache, daß er selbst in Konkubinat lebt, reichlich unangebracht erscheint. Domingos Rache an Padre Agamedes versinnbildlicht die fehlende Kraft von Agamedes' Rede. Vor zahlreichem Publikum schwingt er beim Läuten für die Heiligen wie vorgesehen die Glocke, aber diese bleibt stumm, da er vorher den Klöppel entfernt hat.<sup>8</sup> Dies, nachdem er den Gläubigen eine wahre Predigt aus dem Munde von Padre Agamedes (31, dt. 28) versprochen hat. Es ist auch bezeichnend, daß ein Priester namens Agamedes alle vier hier dargestellten Generationen der Familie Mau-Tempo begleitet. Durch die Beibehaltung des Namens wird das konstante Ungenügen der seelsorgerischen Betreuung unterstrichen.

Nach dem Streik und der nachfolgenden Verhaftung und Freilassung von Manuel Espada und seinen Mitstreitern hören wir ihn so argumentieren:

O vosso reino não é deste mundo, padecei para ganhardes o céu, quanto mais lágrimas chorardes neste vale das ditas, mais perto do Senhor estareis quando tiverdes abandonado o mundo que todo ele é perdição, diabo e carne, ora andai lá que eu vos mantenho debaixo do olho, bem enganados estais se pensais que Deus Nosso Senhor vos deixa livres tanto no bem como no mal, que tudo há-de

---

8) Daneben hat der Glockenklöppel natürlich eine gewisse phallische Konnotation, auch auf dieser Ebene macht sich Domingos über Agamedes lustig.

ser posto na balança em chegando o dia do juízo, melhor é pagar neste mundo que estar em dívida no outro (107/108).<sup>9</sup>

Mit Zuckerbrot und Peitsche wird den Landarbeitern ein Verhalten nahegelegt, das ganz im Sinn des Großgrundbesitzes ist. Dieser Diskurs ist eben keine Erfindung des Erzählers, sondern ein vorgefertigtes Klischee, das auf einer einseitigen Auslegung der Bergpredigt beruht. Er ist so geläufig, daß ihn der Erzähler an einer gewissen Stelle (140/141, dt. 141) als bekannt voraussetzen und auf seine Wiedergabe verzichten kann. Aus demselben Grund kann Priester Agamedes vor den Landarbeitern auf seine eigenen Predigten verweisen (160, dt. 164). Dabei gibt er zu, daß sein Reden ja doch nichts fruchtet. Der Diskurs als solcher interessiert hier also wenig, ergiebiger erscheint mir zu untersuchen, wo er in der Erzählung eingesetzt wird. Er erscheint immer bei Arbeiterunruhen oder Aufrufen dazu, also dann, wenn es um wirkliche Veränderungen geht. Diesen versucht Padre Agamedes mit seiner Warnung, die er väterlich ermahnen spricht, entgegenzuwirken.<sup>10</sup> In diesem Sinn ist sein Diskurs reaktionär - bisweilen sogar noch reaktionärer als derjenige der Landbesitzer (242/243, dt. 256) - und soll die Allianz zwischen Kirche und Großgrundbesitz unterstreichen. Durch die ironische Behandlung der Rede von Padre Agamedes wird auch die Rolle der Kirche in diesem Bündnis ins Lächerliche gezogen. Schon ganz am Anfang der Erzählung finden wir einen Hinweis darauf, daß sich der Großgrundbesitz den abgeänderten biblischen Diskurs zu eigen macht:

... aí está a terra e quem a há-de trabalhar, crescei e multiplicai-vos. Crescei e multiplicai-me, diz o latifúndio (14).<sup>11</sup>

Sogar als die Macht der Großgrundbesitzer am Ende ist, verlängert Agamedes die Allianz mit denselben und findet noch eine Rechtfertigung für eine mögliche Rache im 5. Buch Moses, wo geschrieben steht: "... die Rache ist mein und ich will vergelten zur Zeit". Wenn der Padre bei anderer Gelegenheit als bei Warnungen vor Streiks spricht, wirkt sein Reden deplaziert. So zum Beispiel, als er bei Manuels und Gracindas Hochzeit von Tod und Streik spricht (222-224, dt. 232-234). Dabei muß er sich von zwei Seiten Tadel gefallen lassen. Die Landarbeiter kritisieren, daß er bei einem freudigen Ereignis wie bei einer Hochzeit von Tod und sozialer Unrast spricht; die Großgrundbesitzer haben Angst, daß er schlafende Hunde aufwecke.

**3.2 Der biblische Diskurs des Erzählers.** Daneben gibt es im Buch aber noch einen anderen religiösen Diskurs, der dem Erzähler zuzuschreiben ist: Als Gracinda Mau-Tempo unter Schmerzen Maria Adelaide gebiert (293, dt. 313), erinnert der

- 
- 9) "Und Pater Agamedes sagt zu seinen zu behütenden Schafen, euer Reich ist nicht von dieser Welt, gehorcht, um euch den Himmel zu verdienen, je mehr Tränen ihr in diesem Jammertal weint, um so näher werdet ihr dem Herrn sein, wenn ihr diese Welt voll Verdammnis, Teufel und sündigen Fleisches verlaßt, stets werde ich ein Auge auf euch haben, denn ihr seit im Irrtum, wenn ihr glaubt, daß Gott, unser Herr, euch im Guten wie im Schlechten gewähren läßt, nein, alles kommt am Tage des Gerichts auf die Waage, besser ist es, in dieser Welt zu zahlen, als in der anderen Schulden zu haben" (110).
- 10) Deshalb sagt António Mau-Tempo, als er vom Streik in der Truppe erzählt (226, dt. 237), der Offizier, der die Truppe ermahnte, habe gesprochen wie Padre Agamedes.
- 11) "... dort ist die Erde und auch jemand, ihr zu dienen, wachset und mehret euch. Wachset und mehret mich, sagt das Latifundium" (10).

Erzähler an den Sündenfall Evas, den er - in Erinnerung an die *felix culpa* - als "bemaventurado" bezeichnet. Wie bei der Geburt Christi kommen drei "Könige" (allerdings ohne wertvolle Geschenke) zur neuen Erdenbürgerin: der frischgebackene Großvater João Mau-Tempo, der Onkel António Mau-Tempo und der Vater Manuel Espada. Die blauen Augen der Neugeborenen werden als Wunder dargestellt, wobei wir allerdings wissen, daß sie auf eine Vergewaltigung vor fünfhundert Jahren zurückzuführen sind. Noch eine Stelle aus dem Leben Jesu ist in der Erzählung gegenwärtig: sein Gang nach Golgatha. Damit wird der Gang von Germano Santos Vidigal zum Gefängnis und Ort seines Todes verglichen (167, dt. 172/173). Der Arzt, der Germanos angeblichen Selbstmord bestätigt, heißt folgerichtig Doktor Pilatus. Dieses Spiel mit bekannten Figuren soll darauf hinweisen, daß die Erbsünde der Geschichte implizit zugrunde liegt: Domingos Mau-Tempos Nachfahren müssen das Elend des Landarbeiterlebens ertragen wegen seines Sündenfalls, des Alkoholismus, der ihn dazu zwingt, sein Handwerk als Flickschuster aufzugeben. Auch das Umfeld der Geschichte, der Alentejo, muß unter der Gewalt leiden, die ein deutscher Siedler mit seiner Vergewaltigung im 14. Jahrhundert gesät hat. Germano Santos Vidigal büßt mit seinem Tod für alle Landarbeiter und Maria Adelaides Geburt verkörpert die Ankunft der Generation, die sich vom Joch des Großgrundbesitzes befreien wird. Sie wird die Erbsünde ihres Urgroßvaters wiedergutmachen. So stellt der Erzähler dem falschen Sprechen von Priester Agamedes einen echten biblischen Diskurs entgegen. Dieser erscheint säkularisiert und wird marxistisch umgedeutet: Das geschehene Leid ruft nach einer Verbesserung der Zustände. Auf dieser Ebene wird Agamedes zum Gegenspieler des Erzählers, der sich hiermit deutlich auf die Seite der notleidenden Arbeiter stellt.

#### 4. Mensch und Tier

**4.1 Der Mensch als Tier.** Die Position des Erzählers wird uns auch deutlich, wenn wir die Tiersymbolik im Roman untersuchen. In der Erzählung werden Menschen verschiedentlich in Tiere verwandelt. Erstmals wird dies mit dem Werwolf-Motiv angedeutet. Dieser Mythos wird auf besondere Art eingeleitet:

... até uma vez houve um homem que se transformava em roda de carro, andava por aí a girar, a girar, uma aflição, mas o mais de costume é tornarem-se bichos ... (42).<sup>12</sup>

Der Erzähler wandelt das traditionelle Motiv für die Bedürfnisse der Erzählung ab. Die Verwandlung eines Menschen in ein Wagenrad spielt natürlich auf die häufigen Ortswechsel von Domingos Mau-Tempo und seiner Familie an; ebenso wie die Geschichte vom Mann, der sich in ein Huhn verwandelt und sich schließlich

---

12) "... einmal verwandelte sich ein Mann sogar in das Rad eines Karrens, er zog hier herum, drehte und drehte sich, es war eine Qual, doch für gewöhnlich verwandeln sie sich in Tiere ..." (40).



selbst ersticht (43), eine Vorwegnahme von Germano Vidigals angeblichem Freitod ist.

Den Schlüssel zur Verwandlung von Menschen in Tiere im Roman liefert die Einführung in die Hierarchie des Großgrundbesitzes (53, dt. 52). Der Großgrundbesitzer setzt einen Vorarbeiter ein, von dem der Erzähler sagt, daß er "uma fera das piores" sei. Für den Vorarbeiter sind die Arbeiter eine Meute, die es zu zählen gilt. Damit ist die ganze Tiersymbolik eingeführt: Für die Helfer des Großgrundbesitzes sind die Menschen Vieh, Schweine, Nutztiere, die die Gutsherren zu ihrer eigenen Bereicherung brauchen. Die Vorarbeiter und Polizisten werden in der Erzählung als wachende Herdenhunde und Drachen bezeichnet.

Ein weit wichtigeres bedeutungstragendes Element ist allerdings ein anderes Tiersymbol: die Ameise. Dieses Tier lebt am Boden, ist schwach, aber arbeitsam wie die Landarbeiter. Genauso wie diese sind die Ameisen eine statistische Masse (45, dt. 43), die von der Natur rücksichtslos gezeugt und verwaltet wird. So steht jeder Ameise ihr statistischer Anteil an Glück zu, auch wenn sie millionenweise der Vernichtung anheim fallen. Der Mensch ist die Krone der Schöpfung. Er übernimmt als Laureano Carranca selbst die Rolle der Natur und zieht seinem Enkel João Mau-Tempo dessen Vetter José Nabiça vor (obwohl dieser Frucht einer außerehelichen Beziehung ist). Diese Verschiebung wird noch dadurch unterstrichen, daß João's Körper mit dem einer Spitzmaus verglichen wird. Im Krieg (der Erste Weltkrieg wird erwähnt; 47, dt. 454) erzeugt und verwaltet ein menschliches Kollektiv Tod und Leben, Glück und Unglück. Domingos Mau-Tempo wiederum ist als Einzelperson selbst für seinen durch den Alkoholismus verschuldeten Abstieg verantwortlich, der letztlich mit seinem Freitod endet (50, dt. 49). Auch beim Großgrundbesitz wird der Hunger und das Elend der Massen von einigen wenigen Grundbesitzern bestimmt. Die Menschen spielen selbst die Rolle, die die Natur bei den Ameisen übernimmt. Unter diesen Insekten fallen einige besonders auf, die den Kopf erheben wie ein Hund. Diese Stellung des Kopfes bedeutet erhöhte Aufmerksamkeit und größeres Selbstbewußtsein. Die Ameise ist damit nicht mehr nur das Tier, das am Boden kriecht, sondern sie richtet den Kopf auf, blickt um sich, und erkennt damit besser, was um sie herum vorgeht. Das Bild von dieser Ameise mit erhobenem Kopf taucht in der Folge noch an verschiedenen Stellen, bei denen es immer um den Kampf der Landarbeiter für ihre Rechte geht, auf. Sie müssen, wollen sie sich befreien, wie die Ameisen den Kopf erheben und beißen.<sup>13</sup>

Die Tiermotive konzentrieren sich in dem Kapitel, in dem das tödlich endende Verhör von Germano Santos Vidigal beschrieben wird (165-180, dt. 170-188). Das zeigt sich schon dadurch, daß die ganze Episode als Stierkampf dargestellt wird und das Kapitel mit dem Wort "olé" beginnt und aufhört. Die Verhafteten, aus deren Reihen schließlich Germano abgeführt wird, werden wie Vieh in der Arena zusam-

---

13) Der Zusammenhang zwischen der Befreiung der Landarbeiter und den Ameisen, die ihre Köpfe wie die Hunde erheben, wird auch auf phonetischer Ebene unterstrichen. Der portugiesische Originaltitel des Buches, der auf die Befreiung der Arbeiter anspricht, lautet *Levantado do Chão*. Die Stelle, wo die Ameise mit erhobenem Kopf zum ersten Mal vorkommt, lautet im Original: "Tomemos esta formiga ... por ser uma das maiores e **levantar** a cabeça como os cães ..." (169).

Wenn wir anstatt "cães" die Einzahl nähmen, würde der Schluß des Zitats lauten "levantar a cabeça como um cão"; darin spiegelt sich phonetisch der Titel des Romans.

mengetrieben (166, dt. 171). Durch das Zimmer, in dem Germano Santos Vidigal verhört wird, führt eine Ameisenstraße. Die ganze Szene, in der der Gefangene selbst zum Tier erniedrigt wird - er fällt mehrere Male auf den Boden, also auf die Höhe der Ameisen - und auch die verhörenden Polizisten sich in wilde Tiere verwandeln, wird nun teilweise aus der Ameisenperspektive erzählt. Die Ameisen sind mit dem Erzähler, den Polizisten und den Verhafteten selbst die einzigen Augenzeugen dieser Folterszene. Nach Vidigals Tod, der von den Schuldigen als Selbstmord dargestellt wird, die damit dem vorher zum Tier Erniedrigten wieder menschliche Züge verleihen, kann dieser seine Erlebnisse nicht mehr erzählen, die Polizisten wollen in ihrem eigenen Interesse schweigen und die Ameisen können nicht sprechen, so daß der Erzähler ihnen zu Hilfe kommen und für sie das Wort ergreifen muß. So sieht er auch seine Rolle in *Levantado do Chão*, die darin besteht, kundzutun, was lange Zeit verschwiegen wurde, da es von den Opfern selbst nicht publik gemacht werden konnte.

**4.2 Die Jagd.** Der Erzähler gebraucht das Motiv der Tierwelt auch, um seine Erzählung zu thematisieren: die Jagdgeschichten (das Jägerlatein), die Sigismundo Canastro und António Mau-Tempo zum besten geben. Sigismundo erzählt, wie er zwei Jahre nach einem Jägerlebnis im Dickicht die unversehrten Skelette seines Hundes und eines Rebhuhns gefunden hat, wobei der Hund den Vogel noch in den Klauen hielt (227-229, dt. 239-241). Sein Publikum unterbricht ihn immer wieder und behauptet, daß alles eine Lüge und eine Flause sei, hört ihm aber dennoch aufmerksam zu. Erst als António erzählt, er habe einmal von den beiden Skeletten geträumt, glauben die Zuhörer Sigismundos Geschichte. Die sterblichen Überreste des Hundes und des Rebhuhns stellen eine starre Situation dar, die diejenige des Großgrundbesitzes widerspiegelt. Dort verändern sich die Protagonisten (Grundherren und Arbeiter), aber das Unrecht bleibt sich gleich. Der Ort, an dem Sigismundo die beiden Gerippe findet, ist ebenfalls sehr bedeutungsvoll: Er muß nämlich tief ins Dickicht eindringen, genauso wie der Erzähler aus einem Dickicht von Worten herauszuschälen versucht, wie die Landbesitzer ihre Arbeiter in der Klaue halten.

Die drei Geschichten, die António Mau-Tempo zum besten gibt (281-287, dt. 300-306) verkörpern das andere, dynamische Element der Erzählung. Er erzählt von der Jagd auf Hasen, die dank ihrer Neugierde mit Hilfe eines Steines, einer Zeitung und von etwas Pfeffer leicht zu jagen sind. Die restlichen zwei Geschichten handeln von der Kaninchenjagd mit außergewöhnlichen Methoden, wobei die Kaninchen einmal mit dem Leben davongekommen und ein andermal nicht. Solche Jagdszenen kommen auch anderswo vor, nur heißen dort die Gejagten João Mau-Tempo, Germano Santos Vidigal, Manuel Espada. Die Landarbeiter lassen sich auch mit Flugblättern, die in der Landschaft herumliegen, fangen. Sigismundo Canastro ist einer von ihnen - er muß es allerdings nicht mit dem Leben büßen - und kann deshalb die Wahrheit von António's Geschichte bestätigen. Wir finden hier eine dynamischere Sicht des Verhältnisses zwischen Großgrundbesitz und Landproletariat, die Arbeiter als ständig Gejagte, bald kommen sie mit dem Leben davon, bald nicht. Auch António wird bei seinem Erzählen von einem fiktiven Gegenüber, der den Wahrheitsgehalt seiner Erzählung anzweifelt, ständig unterbrochen. António gibt

dem Gegenüber den Rat: "Alguma vez terá de começar a acreditar naquilo que nunca ouviu" (284).<sup>14</sup>

Damit sichert sich der Erzähler beim Empfänger seiner Geschichten ab. Die Tatsache, daß diesem etwas als ungewohnt erscheint, heißt noch nicht, daß es nicht wahr sein kann. Die Pause zwischen der zweiten und der dritten Jagdgeschichte wird mit einigen Gedanken über Wahrheit und Lüge überbrückt:

São os homens feitos de maneira que mesmo quando mentem dizem outra verdade, e se pelo contrário é a verdade que querem lançar da boca para fora, vai sempre com ela uma forma de mentir (284).<sup>15</sup>

Wahr ist, daß alles, was in der Erzählung eine Rolle spielt, in Wirklichkeit nachprüfbar ist. Es ist offensichtlich, daß die Hasen und Kaninchen, die Zeitung usw., die in Antónios Geschichten vorkommen, existieren. Ebenso real und überprüfbar sind die Elemente, aus denen der vorliegende Roman gemacht ist. Der Großgrundbesitz, die Streiks und die nachfolgenden Verhaftungen, die Folterungen und der Hunger. Das Unwahre besteht in der fiktiven Verbindung dieser Bausteine zu einer Geschichte. Diese zeichnet letzten Endes aber doch ein wahrheitsgetreueres Bild als eine Schilderung tatsächlicher Ereignisse.

## 5. Falscher und echter literarischer Diskurs

Diese Art von Diskurs wird bei der Beschreibung des Monats Mai im Großgrundbesitz abgehandelt. Der wonnevolle Monat mit seinen Blumen inspiriert den Dichter, wenn nicht zu einem Sonett oder zu einer Ode, so doch zu einem - etwas prosaischeren - Vierzeiler (193, dt. 203). Mit der folgenden, ansatzweisen Beschreibung eines "locus amoenus" (kühle Luft, grüne Saaten) scheint der Erzähler selbst dem vorhin belächelten Diskurs zu erliegen. Er ist aber nur die rednerische Umsetzung der Düfte, die freierwerden beim Kampf zwischen Vegetation und Gestein, bei dem die Pflanzen mit ihren Wurzeln versuchen, den steinigen Boden zu durchdringen. Auf Menschen wirken diese Düfte einschläfernd oder sogar tödlich. Die Ameisen, die wie Hunde den Kopf erhoben haben, schützen sich mit Gasmasken dagegen (193, dt. 203). Dieses Bild ist eine Warnung, sich von der süß duftenden Poesie nicht betören zu lassen und die harte Wirklichkeit, die hinter jeder schöngeistigen Rede steckt, nicht zu vergessen. Der Erzähler versucht, mit seiner Kunst die verkrustete Struktur des Großgrundbesitzes zu durchdringen. Dabei gerät er hie und da selbst ins allzu Schöngeistige. Der Diskurs am Anfang des Kapitels ist also nicht für bare Münze zu nehmen, sondern stellt einen kalkulierten Ausrutscher dar. Damit soll der Leser gewarnt werden, ob der schöngeistig gefärbten Beschreibung des

---

14) "Irgendwann müssen sie lernen, an etwas zu glauben, was sie zuvor noch nie gesehen haben" (303).

15) "Die Menschen sind so veranlagt, daß sie, selbst wenn sie lügen, eine andere Wahrheit sagen, und andererseits, wenn sie die Wahrheit ausdrücken wollen, ist diese immer von einer Art Lüge begleitet, selbst ungewollt" (304).

Festmahls aus Disteln, Wegerich und Kresse oder des schön wachsenden grünen Weizens nicht zu vergessen, daß die poetische Kulisse viel Elend und Mühe verbirgt. Besonders explizit erscheint das Gesagte dort, wo uns gezeigt wird, daß sich hinter wohlklingenden Verben die harte Tätigkeit der Herstellung von Holzkohle oder hinter den so wohlklingenden Namen auf *-berto* nichts anderes als die Großgrundbesitzer (195/196, dt. 206) verstecken (der aufmerksame Leser hat es längst gemerkt). Der Erzähler warnt uns sozusagen vor seiner eigenen Kunst, indem er uns hier explizit und implizit Einblick in seine Mittel gibt. Die ganze Warnung baut auf dem Bild des Kampfes zwischen Vegetation und Gestein auf. Dieser Kampf spielt sich auch im Inneren des Erzählers und seines Werkes ab, wobei der pflanzliche Teil für den schöngeistigen Diskurs steht, der mineralische für die Rede des täglichen Gebrauchs, wie zum Beispiel die ewig gleichen Fragen der Landarbeiter zu ihrer Entlohnung, die schon zur Zeit der Monarchie gestellt wurden (195, dt. 205)<sup>16</sup> und die untereinander abgesprochenen Antworten der Grundbesitzer. Während auf der Ebene der Handlung<sup>17</sup> das Mineralische (die versteinerten Strukturen des Großgrundbesitzes) bis kurz vor Schluß die Oberhand behält, überwiegt in der Geschichte das pflanzliche Element, denn auch die Wiedergabe von versteinerten Floskeln ist eingebettet in literarische Rede, nicht im Sinn eines übertrieben schöngeistigen Diskurses, sondern einer vitalen Erzählkunst.

## 6. Fazit

*Levantado do Chão* ist nach einer Aussage auf dem Umschlagtext des portugiesischen Originals "ein Buch über den Alentejo". Dabei geht es nicht um die Schönheit der Landschaft, sondern um die Lebensbedingungen der Menschen, die dieses Land gestaltet haben. Der portugiesische Titel des Romans ist zunächst ein eigentlich erzählerisches Programm: "*Levantado do Chão*" heißt wörtlich "vom Boden aufgehoben". Die Ausführung dieses Vorsatzes beginnt nach der Einleitung. Der Erzähler wendet den Blick von der Erde ab und richtet ihn auf das, was **auf** ihr vor sich geht. Das wird in der Folge zum Mittelpunkt der Geschichte und diese selbst wird damit vom Boden losgelöst, auch in dem Sinn, daß das Erzählte nicht nur für den Alentejo Gültigkeit hat. Die durch das Bild des Meeres eingeführte universale Dimension erlaubt dem Erzähler sogar, den Blick auf die portugiesischen Kolonien in Übersee zu richten, wo die Machtverhältnisse ähnlich gestaltet sind wie in der südportugiesischen Latifundienwirtschaft. Bezeichnend für diese Machtverquickung ist die Person von Dona Clemência, die sowohl am Großgrundbesitz teil hat - in der

- 
- 16) Dazu paßt das Bild der Holzkohle, die nichts anderes darstellt als in Gestein verwandelte Vegetation. Sie steht für den einst innovativen Diskurs zwischen Landbesitzern und Arbeitern, der durch ständige Wiederholung zur versteinerten Rede verkommen ist.
  - 17) Mit "Handlung" bezeichne ich hier die Gesamtheit der Ereignisse, die im Roman beschrieben werden, das Geschehen. Unter "Geschichte" verstehe ich die Art, wie die Handlung erzählt wird. Ich lehne mich hier an die Terminologie von Mieke Bal an, *Teoría de la Narrativa*, Madrid (Cátedra) 1985.

Form eines Gutsbetriebs - als auch an der kolonialen Expansion, in Form von Aktien, die sie von ihrem Vater geerbt hat (322, dt. 344). Die glatte Meeresfläche, auf der sich die politischen Systeme in Südportugal und Afrika spiegeln, darf uns aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich unter ihr eine ständige Bewegung und Veränderung verbirgt. Genausowenig dürfen wir vergessen, daß sich in der Weite der eingangs des Romans beschriebenen südportugiesischen Landschaft ein ständiger Überlebenskampf abspielt. Für dieses Ringen der Landarbeiter um ein gerechteres Dasein will uns das Buch die Augen öffnen. Sein Titel bekommt damit auch einen revolutionären Inhalt: Die von den Großgrundbesitzern zu Boden gedrückten Arbeiter befreien sich von ihrem Joch und erheben sich gegen ihre Peiniger. Auch hier äußert sich der im Kapitel 3.2 beschriebene biblische Diskurs, der marxistisch umgedeutet wird. In Psalm 113,7 heißt es, daß der Herr derjenige sei, "der den Geringen aufrichtet aus dem Staube". Die jahrelange Unterjochung der Landarbeiter muß gerechterweise zu einem erwachenden Selbstbewußtsein der Unterdrückten führen. Die Ameisen mit erhobenem Kopf (siehe Kapitel 4.1) sind ein Sinnbild für diese Entwicklung. Ihren natürlichen Höhepunkt findet letztere in der Erhebung gegen die herrschenden Zustände.

Bei der Beschreibung dieser Vorgänge bezieht der Erzähler eindeutig Stellung für die recht- und besitzlosen Landarbeiter. Er berichtet zum Teil aus ihrer Perspektive, schwingt sich aber vor allem gegen Ende der Erzählung "in die Lüfte" und berichtet zum Beispiel aus der "Sicht der Engel im Himmel" (145, dt. 146). Diese Vogelschau ist auch im Milan verkörpert, der, als die Nachricht von der Flucht der Häftlinge von Peniche das Latifundium erreicht, in den Lüften schwebt (321, dt. 343) oder der die Leute, die bei der Besetzung der Güter dabei sind (364, dt. 393), zählt. Damit wird der sich aufschwingende, schwebende Milan quasi zum Symbol der Befreiung, bei der sich die Arbeiter, wie er und der Erzähler, von der Gefangenschaft der Erde erlösen. Am Schluß erheben sich sogar die Toten aus ihren Gräbern und mischen sich, von diesen unbemerkt, unter die Lebenden.

Der Wandlungsprozeß auf der Erzählebene beinhaltet nicht nur den Prozeß des Sich-vom-Boden-Erhebens, sondern auch das Abgleiten in die Welt der Phantasie und der Hypothesen. Der Autor strebt nicht eine detailgetreue Schilderung des Großgrundbesitzes an, er will vielmehr aus seinen real existierenden Elementen eine fiktive Geschichte machen, die letztlich das Leben im Alentejo umfassender darstellt, als dies die minutiöseste, wahrheitsgetreueste Beschreibung vermöchte. Deshalb muß er seinem Leser gelegentlich in Erinnerung rufen, daß seine Erzählung der harten Wirklichkeit entstammt. Der vorliegende Roman bezieht noch alle Zutaten, die er zur Entwicklung der Haupthandlung braucht, von der historischen Realität. In Saramagos folgendem Roman, *Memorial de Convento* (1982), bildet diese nur noch den Ausgangspunkt des Erzählens, um später - in *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) und in *A Jangada de Pedra* (1986) - vollends einem phantastischen Ansatz zu weichen.

Die beiden Wendepunkte im Roman, der Wechsel der Erzählstrategie nach der Einleitung und der Verfall des Großgrundbesitzes gegen den Schluß, wo die Erzählung denn auch vollends ins Phantastische abgeleitet, weisen darauf hin, daß der ganze Roman einen Wandel im Schaffen José Saramagos ankündigt. In seinem frühen Erzählungsband *Objecto Quase* (1978) und in seinem Romanerstling *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) ist der Erzähler als greifbare Instanz fast verschwunden.

Das gilt auch für die Einleitung des hier untersuchten Werkes. In der Fortsetzung aber stehen wir vor einer starken Präsenz des Erzählers, die auch die späteren Romane Saramagos charakterisieren wird. Aber noch ein anderes Kennzeichen des Autors erlebt hier sein Début: das betont portugiesische (bzw. iberische) Umfeld, das auch in seinen späteren Werken immer wieder auftaucht. In ihm dürfte sich auch Saramagos neuester Roman, der dieser Tage auf den Markt kommen wird, ansiedeln. Darauf läßt zumindest sein Titel, *História do Cerco de Lisboa*, schließen.